

# El fingimiento de identidad y la ilusión teatral en *Los baños de Argel* de Cervantes

## The Identity Pretense and the Theatrical Illusion in *Los baños de Argel* of Cervantes

**Ana Aparecida Teixeira de Souza**

Universidade de São Paulo  
BRASIL  
anacruz.usp@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 205-215]

Recibido: 05-01-2017 / Aceptado: 20-01-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.15>

**Resumen.** En la comedia *Los baños de Argel*, algunos personajes adoptan el disfraz a fin de preservar su esencia y el antifaz con el propósito de ocultar la propia identidad. El objetivo de este artículo es examinar, desde el punto de vista de las prácticas teatrales, cómo el fingimiento de identidad contribuye al desarrollo de la ilusión teatral.

**Palabras clave.** Cervantes; *Los baños de Argel*; identidad; disfraz; antifaz.

**Abstract.** In the comedy *Los baños de Argel*, some characters adopt the disguise in order to preserve their essence and the mask to conceal their own identity. The aim of this article is to examine, from the point of view of theatrical practices, how the identity pretense contributes to the development of theatrical illusion.

**Keywords.** Cervantes; *Los baños de Argel*; Identity; Disguise; Mask.

Miguel de Cervantes, en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), pone en escena personajes de diferentes estratos sociales, de diferentes costumbres y, sobre todo, de diferentes religiones<sup>1</sup> que conviven juntos en el mismo espacio social. Específicamente en *Los baños de Argel*, obra com-

1. Cristianos, moros, árabes, judíos, argelinos, otomanos, renegados, entre otros.

puesta entre 1585 y 1595, esta convivencia se hace, en la mayoría de las situaciones, de manera forzada, lo que resulta en una serie de conflictos de identidad. Para adaptarse al mundo musulmán, algunos personajes adoptan el disfraz como forma de preservar su esencia y el antifaz con el propósito de ocultar la propia identidad. El objetivo de este trabajo es demostrar, desde el punto de vista de las prácticas teatrales, cómo el fingimiento de identidad contribuye al desarrollo de la ilusión teatral de la comedia.

En primer lugar, es importante tener en cuenta que, de acuerdo con la crítica cervantina, el dramaturgo suele representar en sus obras una diversidad de personajes que ocultan sus identidades a través del disfraz<sup>2</sup>. De hecho, Cervantes le demuestra a su lector una cantidad variable de ejemplos que pone de manifiesto «el gran desfile de disfraces»<sup>3</sup> en el *Quijote* (1605/1615), lo que le permite al dramaturgo producir diversos efectos de carácter escénico dentro de la narrativa. De esta manera, es posible sugerir que el escritor alcalaíno establece un diálogo esencial entre el género novelesco y el teatral. Otro ejemplo, que asimismo se distingue en la narrativa cervantina es, con toda seguridad, la obra *Novelas ejemplares* (1613), en la que se representan diferentes tipos de disfraces<sup>4</sup>. Incluso, no se puede dejar de mencionar aquí *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), una vez que esta novela bizantina tiene un espacio propicio para el uso de los disfraces, considerando que los personajes necesitan en diversas ocasiones ocultar sus identidades, con el fin de peregrinar con seguridad por caminos desconocidos. En lo que se refiere específicamente a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), Aurelio González afirma que el disfraz es un recurso muy importante en la configuración del teatro de Cervantes<sup>5</sup>.

Para entender el uso del disfraz utilizado por los personajes cervantinos en la obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, se hace necesario recurrir a la definición que dice Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), sobre este recurso. De acuerdo con sus definiciones, se trata del «hábito y vestido que un hombre toma para disimularse y poder ir con más libertad»<sup>6</sup>. Según las aclaraciones del investigador Guillermo Carrascón, en lo que se refiere al uso del disfraz como recurso teatral, se suele utilizar cuando un personaje:

se atribuye voluntariamente una identidad distinta de la propia con el fin de engañar a otros, bien sea cambiando u ocultando su aspecto físico para evitar reconocimiento por parte de quienes le conocen, bien valiéndose del desconocimiento previo de las personas a quienes pretende engañar, por lo que el cambio de aspecto suele ser innecesario<sup>7</sup>.

2. Martín Morán, 2000, p. 197.

3. Martín Morán, 2000, p. 197.

4. Olid Guerrero, 2008, p. 672.

5. González, 1998, p. 584.

6. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 719.

7. Carrascón, 1997, pp. 121-122.

Asimismo, hay que tener en cuenta que «tras el disfraz se esconde una esencia que obliga a representar un papel, simular lo que las circunstancias exigen»<sup>8</sup>.

Otra categoría, no menos importante, que camina al lado del disfraz es el antifaz que, conforme las definiciones de Covarrubias, corresponde al «velo que se pone delante del rostro»<sup>9</sup>, cuyo objetivo es ocultar la identidad de una persona. Así, es posible, según Martín Morán, convertirla «en cuerpo móvil, libre de adherir a nuevos vínculos sociales y culturales; se disimula; se hace vida, en aquella España de los caminos»<sup>10</sup>.

A lo largo de *Los baños de Argel*, algunos personajes utilizan el disfraz para ocultar sus identidades durante su permanencia en los baños que, conforme las aclaraciones de Cervantes en la novela *El capitán cautivo*, se trata de un espacio muy peculiar, representando «una prisión o casa que los turcos llaman baño, donde encierran cautivos cristianos»<sup>11</sup>. El dramaturgo pone en boca del personaje Osorio algunos versos que metaforizan el dilema de los personajes que, ya sea en la condición de cautivos o debido a la propia rigidez de la sociedad argelina, tienen que adaptarse a las adversidades de la vida, muchas veces recurriendo a la simulación de identidad:

OSORIO

Argel es, según barrunto,  
arca de Noé abreviada:  
aquí están de todas suertes,  
oficios y habilidades,  
disfrazadas calidades<sup>12</sup>.

Es dentro de esta especie de «arca de Noé abreviada» que Cervantes problematiza la identidad de sus personajes, como es el caso de Zara, hija del moro principal de Argel, Agi Morato, que utiliza, a lo largo de la obra, una máscara para ocultar su verdadera identidad. A pesar de ser mora en la apariencia, Zara oculta su esencia cristiana. La mora le revela al cristiano don Lope que su padre «tuvo por cautiva a una cristiana» que le «enseñó todo el cristianesco»<sup>13</sup>, es decir, las costumbres de los españoles cristianos. Tras vivir bajo los cuidados de una española, la mora se convierte en cristiana en su esencia, despertándole el deseo de irse a España, con el fin de vivir como los españoles.

El problema gana mayores dimensiones cuando Zara no puede asumir públicamente su opción religiosa, pues podría sufrir la muerte, por ello, tiene que ocultar su verdadera identidad. Así, no ve otra forma sino simular una apariencia mora, con el propósito de disimular su esencia cristiana. Cuando está a solas con Costanza, le revela a la cautiva su secreto oculto: «¡Soy cristiana, soy cristiana!»<sup>14</sup> y afirma que la

8. Martín Morán, 2000, p. 212.

9. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 177.

10. Martín Morán, 2000, p. 212.

11. Cervantes, *Don Quijote*, p. 462.

12. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 320.

13. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 265.

14. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 332.

Virgen María es quien representa su «luz y estrella»<sup>15</sup> en los momentos de dificultades y desesperación. Ante esta revelación, Costanza se admira de su confesión, pues no imaginaba que una mora pudiera creer y seguir la religión cristiana.

A partir del comportamiento de Zara, se puede pensar que Cervantes representa en su obra dramática, a través del problema de identidad de la mora, que el "ser" en diversas ocasiones no coincide con el "parecer ser". Sobre esta cuestión, Isabel Cruz de Amenábar explica en líneas generales que:

La apariencia se define, generalmente, como el aspecto, la parte exterior de una persona: o como una cosa que parece y no es. El lenguaje corriente la usa de preferencia en esta segunda aceptación y le imprime un matiz moral peyorativo. Así, la apariencia designaría lo que se ve, lo externo, que suele ser falso o engañoso, en contraposición a lo interno, que sería lo verdadero<sup>16</sup>.

En el siglo XVII, la preocupación en lo que se refiere a la apariencia es retratada por muchos preceptistas, como es el caso de Baltasar Gracián, con su *Discreto* (1646), que preconiza el comportamiento ideal del hombre de su tiempo. Metafóricamente compone un «personaje animal que viene a ser el símbolo de las virtudes – y también de los defectos – de la apariencia»<sup>17</sup>. Se trata del «pavón de Juno», es decir, el pavón de la ostentación que simboliza a aquellos que viven presos en las apariencias del mundo. Al personificarlo, Gracián se cuestiona acerca de la realidad en la que vive:

¿De qué sirviera la realidad sin la apariencia? La mayor sabiduría, hoy encargan políticos que consiste en hacer parecer. Saber y saberlo mostrar es saber dos veces. De la ostentación diría yo lo que otros de la ventura: que vale más una onza de ella que arrobas de caudal sin ella. ¿Qué aprovecha ser una cosa relevante en sí, si no lo parece?

Según Isabel Cruz de Amenábar, Gracián «demuestra cuán cerca estaba el parecer de identificarse con el ser para el hombre»<sup>19</sup> de la España del siglo XVII, llegando al punto máximo de confundirse el "ser" con el "parecer ser". Baltasar Gracián sintetiza, en uno de sus aforismos, la percepción que se tiene en relación con la apariencia en oposición a la esencia: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente»<sup>20</sup>.

En *Los baños de Argel*, Cervantes representa el problema entre la apariencia y la esencia en la escena en la que los personajes adoptan el uso del disfraz para caminar en los baños, tal como reza esta acotación: «*Entran Zara y Halima, cu-*

15. Cervantes, *Los baños de Argel*, pp. 332-333.

16. Cruz de Amenábar, 2000, p. 111.

17. Cruz de Amenábar, 2000, p. 112.

18. Gracián, *El discreto*, p. 141.

19. Cruz de Amenábar, 2000, p. 112.

20. Gracián, *Oráculo manual*, p. 156.

*biertos los rostros con sus almalafas*<sup>21</sup> blancas; y vienen con ellas, vestidas como moras, Costanza y la señora Catalina, que no ha de hablar sino dos o tres veces»<sup>22</sup>. Es interesante observar que Zara y Halima esconden sus rostros a través del uso del antifaz<sup>23</sup>, con el propósito de caminar por los baños con más libertad, sin que los demás personajes de la obra sepan exactamente quiénes son<sup>24</sup>. La función del antifaz es, conforme lo señalado por José Martín Morán, ocultar «la identidad sin modificarla; esa es precisamente su finalidad, conseguir mantenerla indemne contra las insidias del mundo»<sup>25</sup>. De esta manera, las moras no niegan pertenecer al islamismo, ya que usan la indumentaria propia de la costumbre argelina<sup>26</sup>, sino que revelan sus verdaderas identidades. Asimismo, resulta importante comentar que el antifaz utilizado por Zara y Halima ofrece duda por parte de quien las mira: el resultado es inmediato, pues tanto don Lope como Vivanco demuestran inseguridad al decir quién es quién en este mundo enmarcado por las apariencias. El cuestionamiento de don Lope pone en evidencia la incertidumbre ante la acción de identificar a Zara entre aquellas mujeres, llevándolo a cuestionarse: «Mas, ¿cuál será de las dos?»<sup>27</sup>. En lo que se refiere a la puesta en escena, se puede decir que la duda acerca de la identidad de la mora contribuye con eficiencia al desarrollo de la ilusión teatral, cuando se lleva en consideración que no son solo los personajes los que se quedan en duda acerca de la identidad de la mora, sino el público que sigue la trama.

21. De acuerdo con Antonio León Pinelo, en su tratado titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* (1641), las «almalafas eran los terstros antiguos con que las mujeres orientales y las de Arabia se cubrían los rostros» (León Pinelo, *Velos antiguos y modernos*, p. 313).

22. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 302.

23. En lo que se refiere al antifaz utilizado por las cristianas, Costanza y Catalina, cuando ellas salen para acompañar a las moras Halima y Zara, se nota que esta vestimenta sirve tan solo para anular sus verdaderas identidades, considerando que cuando se visten de moras, pierden la apariencia española. Dicha pérdida es de fundamental importancia para garantizar la verosimilitud y el decoro de la condición de cautiva representado por las dos cristianas.

24. Algo similar se da en la obra dramática *El gallardo español*, en la que la cristiana Margarita se disfraza de mora con el fin de caminar libremente y con más seguridad dentro del harén de la mora Arlaxa. Sin embargo, para mantener la identidad ocultada, no duda en utilizar el velo de modo que garantice que nadie pueda reconocerla en aquellas tierras extranjeras, como se ve en esta acotación: «Como entra el cautivo, se cubre Margarita el rostro con un velo» (Cervantes, *El gallardo español*, p. 116). En otra escena de la obra se confirma la utilización de dicho disfraz: «Salen Arlaxa y Margarita, cubierto el rostro con un velo, y Don Juan, como cautivo» (Cervantes, *El gallardo español*, pp. 121-122).

25. Martín Morán, 2000, pp. 211-212.

26. Antonio León Pinelo, en su tratado titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres* (1641), pone en evidencia diversos ejemplos acerca del uso de los velos por las mujeres, tanto en España como en otras naciones, como se puede ver en el siguiente relato: «De las turcas afirma Cuspiniano que usan de traje honesto y que jamás salen descubierto el rostro, aunque sea dentro de sus casas, como haya hombre que las pueda ver, y solo descubren los ojos, y que esto guardan nobles y plebeas. Nicolao de Nicolay dice haberlas visto así, y para mostrar la forma en que salen dibuja a dos turcas con sus velos en los rostros: una que va al baño y otra por la ciudad [...]» (León Pinelo, *Velos antiguos y modernos*, p. 303).

27. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 302.

Dicha ilusión gana mayores proyecciones, en esa misma escena, cuando Zara, al ver que don Lope estaba en los baños, decide descubrirse con el fin de que él la vea. Para llamarle la atención, finge que una avispa le ha entrado por el velo que portaba. Para que su fingimiento sea verosímil, hace uso de la expresión corporal, comportándose de manera muy agitada, como si realmente hubiera sido picada por una avispa, como se puede comprobar en su discurso: «Amarga yo, que parece que una lanza / por el cuello se me entró»<sup>28</sup>. Para dramatizar aún más su desesperación, le pide ayuda a Costanza para librarla de aquella situación, rogándole: «Sacude bien esa toca, / que casi me vuelvo loca, / en ver lo que veo. ¡Ay triste!»<sup>29</sup>. En estos versos se representa un discurso con doble sentido, considerando que el público entiende que Zara se vuelve loca al ver a don Lope y no exactamente por causa de la avispa, mientras que para Costanza la preocupación de la mora se debe solamente a la incomodidad causada por un insecto. Muy ingeniosamente, Zara aprovecha la situación para hablar metafóricamente acerca de su amor por don Lope: «¡Llegado me ha al corazón / esta no vista picada!»<sup>30</sup>, en otras palabras, Zara quiere decirle a Costanza que el caballero español ya vive en su corazón. Como la cristiana no ve ninguna avispa en el velo de la mora, imagina que ha sido picada por una araña. Ante la suposición de la cautiva, Zara no duda en contestarle con otra metáfora: «Si fue araña, fue de España; / que las de Argel no hacen mal»<sup>31</sup>. O sea, Zara metaforiza a don Lope en una araña, considerándolo como aquel que la hace de alguna manera cierto mal; no un mal cualquiera, sino un mal de amor.

En opinión de Joaquín Casaldueiro, la actitud de la mora de quitarse el velo ante el cristiano «da lugar a una acción tradicional e ingeniosa. Llena de gracia y feminidad y de un cierto encanto poético»<sup>32</sup>. Ahora, si se piensa en los cambios de identidad, propiamente dichos, se puede afirmar que Cervantes, a través de la actitud de Zara, sigue con los preceptos dramáticos de la época, cuando se lleva en cuenta que es una práctica común entre los dramaturgos. Para Martín Morán, en lo que se refiere al uso del disfraz, «los personajes se ponen el antifaz para poder quitárselo más tarde y desvelar su esencia»<sup>33</sup>. En *Los baños de Argel*, la intención de la mora es hacer que don Lope la vea entre las demás mujeres moras que estaban en los baños. De hecho, consigue lograr lo que desea pues, al develar su antifaz, inmediatamente el cristiano no solo la reconoce, sino que se maravilla de su belleza, ya que, el uso del velo, en este tipo de situación tiene una connotación erótica, lo que permite subvencionar el «proceso de seducción y misterio»<sup>34</sup>. Por ello, don Lope

28. Cervantes, *Los baños de Argel*, pp. 303-304.

29. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

30. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

31. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

32. Casaldueiro, 1996, p. 90.

33. Martín Morán, 2000, p. 212.

34. Eduardo Olid Guerrero (2015, pp. 308-309) llama la atención para el hecho de que el velo contribuye sobremedida para el proceso de seducción y de enamoramiento. Como ejemplo, cita un fragmento de *El casamiento engañoso*, donde Campuzano le relata a Peralta la manera con la cual Estefanía se presentó ante él disfrazada con un velo, despertándole el deseo de verla sin el susodicho disfraz: «y la otra se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto. Y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse,

admira la actitud ingeniosa de la mora, llegando, incluso, a preguntarle a Vivanco si ha notado asimismo la destreza de Zara para engañar a sus compañeras: «¿Hace visto industria tal? / ¿Hay tan discreta maraña?»<sup>35</sup>.

Frente a la conducta de la hija de Agi Morato, Halima es quien pone de manifiesto la preocupación de mantener la identidad ocultada cuando le advierte a su compañera el modo de comportarse bajo el antifaz: «Zara, no estés descompuesta; / torna a ponerte tu toca»<sup>36</sup>. Como no podía romper con las reglas del decoro, la mora sigue los consejos de su compañera, considerando que, en ese contexto social y religioso, «es ley del Alcorán que ninguna mujer pueda andar en público con el rostro descubierto»<sup>37</sup>. Los dos cristianos observan que Zara se cubre una vez más. Vivanco le describe a don Lope poéticamente la acción de la mora: «Volvióse el sol a eclipsar; / ya su luz desaparece»<sup>38</sup>. Como se ve, el cautivo cristiano utiliza una metáfora para representar a Zara, pues, al decir que el sol volvió a oscurecerse, se entiende que la mora se oculta una vez más tras el velo.

Debido a las convicciones religiosas y amorosas de Zara, como ya se ha comentado, el disfraz es la manera con la que Cervantes juega con el infortunio de la mora en la escena en la que reproduce la incertidumbre acerca de su identidad durante los festejos de la boda con el rey moro Muley Maluco. De esta manera, el dramaturgo utiliza, conforme es señalado por Aurelio González, «el disfraz de ocultación que permite la sustitución de un personaje por otro»<sup>39</sup>. Así Halima entra en escena, con un velo delante del rostro, en lugar de Zara, conforme se describe en la siguiente acotación:

Aquí ha de salir la boda desta manera: Halima con un velo delante del rostro, en lugar de Zara; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas en las varas y velas y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré. Salen detrás de todos Vivanco y don Lope, y entre los moros de la música va Osorio, el cautivo<sup>40</sup>.

Merece la pena subrayar que hay un cambio de identidad similar, en un contexto asimismo amoroso, en otra obra dramática cervantina, más precisamente en *El laberinto de amor*, cuando Porcia y Rosamira cambian simultáneamente de identidad, así queda explicado por el dramaturgo alcalaíno en esta acotación: «Sale Rosamira con el vestido y rebozo de Porcia, y Porcia sale con el de Rosamira, con el manto hasta cubrirse todo el rostro»<sup>41</sup>. La actitud de las dos damas resulta en

no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarle más —o ya fuese de industria o acaso— sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas» (Cervantes, *El casamiento engañoso*, p. 524).

35. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

36. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

37. León Pinelo, *Velos antiguos y modernos*, p. 303.

38. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 304.

39. González, 1998, p. 587.

40. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 338.

41. Cervantes, *El laberinto de amor*, p. 633.



confusión para los demás personajes de la obra que no las reconocen o que quedan engañados<sup>42</sup>.

En *Los baños de Argel*, el equívoco debido a la sustitución de Zara por Halima se enmarca en el comportamiento de los personajes que demuestran curiosidad acerca de la identidad de la novia, que aparece en la boda con el rostro ocultado, a través del uso de un antifaz. Algunos creen que se trata de la hija de Agi Morato, debido a las características inherentes de la novia, considerándola «la mora más bella / y rica de Berbería»<sup>43</sup>; otros, en cambio, no lo imaginan como un hecho posible. De todos modos, don Lope, tras debatir con Vivanco y Osorio, llega a la conclusión de que la dificultad de saber si realmente se trata de Zara se debe al uso del antifaz, tal como se ve en estos versos: «Por el velo que traía / no podimos conocella»<sup>44</sup>.

La duda en lo que se refiere a la identidad de Zara queda evidente en la escena en la que la propia mora aparece, durante la celebración de la boda, detrás de la ventana de su casa y empieza a hablar con don Lope y Vivanco, haciéndoles una serie de preguntas retóricas. Al escuchar la voz de la hija de Agi Morato, don Lope se sorprende, pues demuestra reconocerla, y así se lo declara a Vivanco: «¡Por Dios, amigo, / que esta Zara me parece en la voz!»<sup>45</sup>. Vivanco, a su vez, comparte la misma opinión<sup>46</sup>. La oposición entre la apariencia y la realidad se hace presente cuando Zara intencionalmente les pregunta a don Lope y a Vivanco acerca de las conmemoraciones festivas de Argel: «Decidme qué cosa es ésta / deste regocijo y fiesta»<sup>47</sup>, don Lope le responde: «Con Zara, la de esta casa, / Muley Maluco se casa»<sup>48</sup>. Zara le refuta enigmáticamente, diciéndole que se trata de una «desvariada respuesta»<sup>49</sup>, en primer lugar, porque ella no ha asumido el papel de novia y, en segundo lugar, porque la boda ha sido postergada para otra ocasión ya que Muley ha tenido que resolver algunas cuestiones políticas antes de gozar del matrimonio, elevando a la novia a la categoría de viuda. Como se puede ver, a partir de la conducta de la dama y de la reacción de los cristianos, Cervantes construye una escena llena de equívocos, ya que, a través de la actuación de Zara, los dos cristianos se quedan muy confundidos, una vez que se creían que ella estaba celebrando el casamiento con el rey africano.

42. Teixeira de Souza, 2016, p. 181.

43. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 338.

44. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 339.

45. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

46. Con base en la *Poética*, se puede decir que se trata de una típica escena de reconocimiento, considerando que para el estagirita el reconocimiento «como su propio nombre indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento» (Aristóteles, *Poética*, p. 60). De entre los tipos de reconocimiento explicitado por Aristóteles, en esta escena de *Los baños de Argel* se representa el reconocimiento de personas, pues tanto don Lope como Vivanco se dan cuenta de la realidad de la que forman parte.

47. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

48. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

49. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

50. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 344.



La ilusión teatral gana mayores proporciones, en *Los baños de Argel*, cuando los personajes manipulan sus propias identidades, a través de un juego retórico en el que ellos mismos hacen muchas preguntas alrededor de la cuestión “¿quién eres?”:

DON LOPE	¿Eres Zara?
ZARA	Zara soy. Tú, ¿quién eres?
DON LOPE	¡Loco estoy!
ZARA	¿Qué dices?
DON LOPE	Que soy, señora, un tu esclavo que te adora. Soy don Lope.
ZARA	A abrirte voy <sup>51</sup> .

Este diálogo pone de relieve el problema de las apariencias de los personajes a lo largo de *Los baños de Argel*. Vivanco, que presencia la conversación entre Zara y don Lope, es quien le revela al público la ilusión teatral lograda en esta escena: «De misterio no carece / estar Zara aquí y allí»<sup>52</sup> y más adelante concluye: «Quien le hace parecer / en lugares diferentes»<sup>53</sup>.

Tras revisar la manera con la cual Zara finge una identidad, a través del uso del disfraz y del antifaz, con el fin de acercarse al mundo cristiano, tanto en lo que se refiere a la religión como en lo que se refiere a su amor por un caballero español, se puede concluir que Cervantes utiliza el poder del personaje de Zara para contrastarlo con la dura realidad representada en la trama de *Los baños de Argel*, pues, como bien se sabe, el dramaturgo pone en evidencia una visión mucho más realista de la vida en cautiverio que las otras dos obras del mismo género: *El gallardo español* y *La gran sultana*<sup>54</sup>. Siendo así, el fingimiento de identidad llevado a cabo por Zara contribuye sobremanera a suavizar la aspereza de las demás intrigas que se representan a lo largo de la obra. Asimismo, el autor del *Quijote*, a través de la simulación de identidad, tiene la posibilidad de desarrollar el efecto de la ilusión teatral en su comedia. Por último, es posible pensar que el autor alcalaíno le evidencia a su público, y quizá le hace cuestionarse, que, en diversas situaciones del gran teatro del mundo, la apariencia no es la realidad y la realidad no es la apariencia.

51. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

52. Cervantes, *Los baños de Argel*, p. 340.

53. Cervantes, *Los baños de Argel*, pp. 340-341.

54. Henry, 2013, p. 76.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Carrascón, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 121-136.

Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1996.

Cervantes, Miguel de, *El gallardo español*, en *Obra completa. Ocho comedias y ocho entremeses, El trato de Argel, La Numancia, Viaje del Parnaso, Poesías sueltas*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 33-138.

Cervantes, Miguel de, *Los baños de Argel*, en *Obra completa. Ocho comedias y ocho entremeses, El trato de Argel, La Numancia, Viaje del Parnaso, Poesías sueltas*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 241-355.

Cervantes, Miguel de, *El laberinto de amor*, en *Obra completa. Ocho comedias y ocho entremeses, El trato de Argel, La Numancia, Viaje del Parnaso, Poesías sueltas*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 567-665.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

Cervantes, Miguel de, *El casamiento engañoso*, en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 521-537.

Coloma, Juan de, *El discreto*, ed. Teófilo F. Ruiz, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Cruz de Amenábar, Isabel, «El traje barroco en el virreinato del Perú 1650-1800: una metáfora del cuerpo», en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal Ediciones, 2000, pp. 111-126.

González, Aurelio, «El disfraz en las comedias cervantinas», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 583-589.

Gracián, Baltasar, *El discreto*, en *Obras completas II*, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.

Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2005.

Henry, Melaine, *The Signifying Self: Cervantine Drama as Counter-perspective Aesthetic*, London, Modern Humanities Research Association, 2013.

- León Pinelo, Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus convenciones y daños*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Lemir, 13, 2009, pp. 235-388.
- Martín Morán, José Manuel, «Los velos de identidad en el *Quijote*», en *Atti della VI Giornata Cervantina*, ed. Donatella Pini y José Pérez Navarro, Padova, Unipress, 2000, pp. 197-217.
- Olid Guerrero, Eduardo, «El ritual del disfraz en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 671-688.
- Olid Guerrero, Eduardo, *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2015.
- Teixeira de Souza, Ana Aparecida, «Simulación de identidad y disimulación de los afectos en *El laberinto de amor de Cervantes*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36.2, 2016, pp. 169-186.